Front teatralny

Pozycja dwunasta

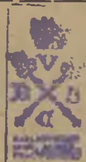
PAŹDZIERNIK—LISTOPAD

1937

OSZCZĘDZAJ CZAS!!!

PRZODUJĄCE MARKI

W JEDNYM SKLEPIE



TELEFUNKEN

PHILIPS

KOSMOS

RADIO-MOTOR

WILNO, WIELKA 10, TEL. 24-01

WILNO GRA I WYGRYWA

W SZCZĘŚLIWEJ KOLEKTURZE

„DROGA DO SZCZĘSCIA"

WILNO, WIELKA 44

ODDZIAŁ: MICKIEWICZA 10

Oddziały: Gdynia, S-to Jańska 10
Słonim, Mickiewicza 13

Dom Handlowy „BRACIA CHOLEM" istnieje od 1846 r.

Wilno, ul. Kwiatowa 5. Telefony: biuro 25-60, 3-53, magazyn 17-94
składy żelaza na bocznicy 2-39

Największy na Ziemiach Północno - Wschodnich hurtowy skład żelaza, artykułów budowlanych i technicznych.

ELEGANCKA PANI jest klientką

SALONU OKRYĆ I FUTER DAMSKICH

W. RACHMANA

WILEŃSKA 31—1
TELEFON 18 - 55

telefon 17-52.

CHEVROLET

6 cylindrowy Chevrolet krajowej produkcji

B.M.W. najszybszy motocykl świata o napędzie kardanowym.

WILNO TATARSKA 3. „AUTO-GARAŻE”

poleca

SAMOCHODY „CHEVROLET”

osobowe, ciężarowe, dostawcze, autobusowe, traktorowe

ORAZ ŚWIATOWEJ SŁAWY **MOTOCYKLE:**

BMW — o napędzie **KARDANOWYM**

DKW — **DWU**taktowce o nadzwyczajnym zrywie o litrażu od 100 ccm. wzwyż.

TEATR MIEJSKI NA POHULANCE

DYREKCJA M. SZPAKIEWICZ

LATO W NOHANT

Komedia w trzech aktach Jarosława Iwaszkiewicza

OSOBY:

Fryderyk Chopin	R. HIEROWSKI
Baronowa Aurora Dudevant (George-Sand)	T. GRANOWSKA
Maurycy } jej dzieci	T. SUROWA
Solangoe } jej dzieci	G. ORANOWSKA
Antoni Wodziński, przyjaciel Chopina	W. STASZEWSKI
Panna de Rosiers (Rozjerka), uczennica Chopina	H. BUYNO
Augustyna, kuzynka i wychowanica pani Sand	H. MICHALSKA
Teodor Rousseau, młody malarz	A. DZWONKOWSKI L .KOZŁOWSKI
Clesinger, młody rzeźbiarz	Z. KOCZANOWICZ
Fernand, syn bogatego sąsiada	T. WOŹNIAK
Jan, służący Chopina	P. POŁOŃSKI
Madeleine, wiejska dziewczyna	H. BILLING

Rzecz dzieje się w posiadłości pani Sand, Nohant, latem r. 184...

Reżyseria: M. SZPAKIEWICZ

Dekoracje: J. GOLUS

Kostiumy: K. GOLUSOWA

Przy fortepianie: W. TROCKI

BANK TOWARZYSTW SPÓŁDZIELCZYCH

SPÓŁKA AKCYJNA

ODDZIAŁ W WILNIE

BANK DEWIZOWY

ul. Adama Mickiewicza 29. Dom własny. Telefony: 1-10 i 4-11



Korzystna lokata wszelkich oszczędności zwrotnych na każde żądanie. Całkowita tajemnica dotycząca wkładów.

Bank załatwia szybko i tanio wszelkie operacje w zakres bankowości wchodzące. — Własne składy towarowe.

Wkraczając na próg siódmego sezonu, pragnę z góry zaznaczyć, że często powtarzane w ostatnich miesiącach, w związku z teatrem dramatycznym, określenia: „reformatorstwo", „odrodzenie teatru", „rewelacje sezonu" i t. p. nie mają żadnego uzasadnienia ani też leżą w moich zamierzeniach. Chcę zawsze prowadzić teatr dobry, pragnę pracować na swym stanowisku uczciwie, dając z siebie tyle, na ile mnie stać—to są moje obowiązki, wypełnienie których może być osądzane różnolicie. Kieruję placówką teatralną w mieście stołecznym najuboższej i najbardziej zaniedbanej połaci Kraju, w mieście o zamierającym tętnie życia, o kontyngencie mniejwięcej 8—10 tysięcy publiczności teatralnej, do tego wszystkiego muszę dostosowywać swe zamierzenia, aspiracje i swą pracę,— bo i dziedziną artystyczna nie jest wolna od nieubłaganych praw zycia ogólnego.

Pracując zaś w ciągu lat sześciu, a bojąc się panicznie martwoty, zastoju i zgubnej rutyny, za często może rzucam się w tej klatce, która czasem zbyt dotkliwie ogranicza swobodę mego działania. I choć może z tych rzutów, na pozór i są ruchy nieopanowane, ruchy zbędne i pozbawione swej wyrazistości, niemniej jednak utrwaliło się kilka celowych, o pewnych wartościach. To też i w przewidzianych posunięciach sezonu następnego tkwi pewna logika i uzasadnienie. Obejmując całokształt pracy artystycznej, o charakterze pełnej aktywności, a nie, jak dotychczas, tylko kontrolującym, zmuszony byłem przeprowadzić reorganizację wewnętrzną w pracy artystycznej i administracyjno-technicznej.

Liczniejsza zmiana zespołu nie miała jednak wyłącznego związku z powyższą reorganizacją. Szereg osób z zespołu musiało już zmienić teren swej pracy w trosce o ich dalszy rozwój; inni otrzymali ponętniejsze propozycje i t. d., są to już jednak sprawy wyłącznie wewnętrzne każdego teatru, w okresie organizacji każdego nowego sezonu. Nikomu w tych wypadkach nie może być wyrządzona krzywda, bo na straży interesów aktora stoi jedna z najpotężniejszych organizacyj pracowników w Polsce— ZASP.

Jest więc zjawiskiem naturalnym, że w nadchodzącym sezonie zespół teatru dramatycznego uległ gruntowniejszej zmianie. Z zeszłorocznego zespołu pozostali:

L. Wołłejko, W. Staszewski, A. Dzwonkowski, T. Surowa, M. Szpakiewiczowa—aktorzy o niewątpliwej, uznanej już wartości, oraz p. K. Puchniewski. Zostali zaangażowani: H. Billing, H. Buyno, T. Granowska-Wodzicka, K. Golusowa, J. Golus, R. Hierowski, R. Jaglarz, Z.

Koczanowicz, L. Kozłowski, H. Michalska, P. Połoński, G. Oranowska, T. Woźniak. Na stanowisko wicedyrektora powrócił do Wilna Jan Budzyński. Wśród tych nazwisk, nie ma zapewne nazwisk znanych ogólnie, tak jak i nazwiska tych aktorów, których dziś szczerze żałujemy, nie były przed tym znane Wilnu. Dwa-trzy pierwsze utwory pozwolą nam zorientować się w wartościach nowych sił i ocenić jej bezstronnie.

Zapowiedziany repertuar również nie jest jakąś rewelacją. W ciągu 6-ciu lat przewinęło się przed oczyma widzów kilkadziesiąt utworów o pełnych wartościach literackich i teatralno-artystycznych; utwory te z każdym rokiem zyskiwały coraz liczniejszych zwolenników. Słusznem więc jest, by w sezonie nadchodzącym repertuar oparł się wyłącznie na utworach, posiadających znamiona wartości twórczych, poziomu kultury artystycznej i elementy pobudliwe da myśli i uczuć ludzkich. Że w chwili obecnej współczesna twórczość teatralna nie jest w możności zaspokoić tych postulatów artystycznych i teatr musi zwrócić się do twórczości dramatycznej epok minionych, to nie może podlegać dyskusji. W doborze jednak repertuaru uwzględniono przede wszystkim te utwory, których Wilno nie oglądało, jak np. *Uczone białogłowy*—Moliera, *Dzika kaczka*—Ibsena, *Jak wam się podoba*—Szekspira, *Oresteja*—Ajschylosa, *Cyrulik Sewilski* — Baumarchaise'go; poza tym polską twórczość współczesną: J.. Iwaszkiewicz, Cwojdziński, Szczepkowska, Gojaniczyńska. Nie znaczy to jednak, by teatr zasklepiał się w przeszłości i ciągle kroczył na koturnach; gdyby się zjawiły utwory w rodzaju nawet „Zwyciężyłem kryzys", czy „Matury"—nie pogardzi nimi.

Teatr szkolny istnieć będzie nadal i władze Kuratorium już zatwierdziły cztery utwory: Uczone białałogłowy, Uciekła mi przepióreczka, Jak wam się podoba i Oresteję.

Teatr Objazdowy czeka na ostateczną decyzję Ministerstwa Oświaty. Po pięciu latach istnienia teatru Objazdowego, ze znacznym nakładem kosztów, obciążających budżet teatru Miejskiego, mamy prawo oczekiwać pewnej pomocy materialnej i ułatwienia warunków pracy, w tych istotnie uciążliwych wędrówkach od miasteczka do miasteczka.

W dziedzinie administracji również nie zachodzą żadne zmiany zasadnicze.

Teatr czynny będzie pełne dwanaście miesięcy; m-c -wrzesień wyjątkowo, z powodu kapitalnego remontu gmachu, był luką, którą jednak wypełniono usilną pracą zespołu, co będzie miało niewątpliwie dodatni wpływ na dalszy okres pracy teatru.

Miesiąc urlopowy zespołów, wypełnią występy innych teatrów dramatycznych, co również w wynikach nie wpłynie ujemnie. Wszystkie wieczory będą wypełnione widowiskami dramatu, prócz tego odczytami wybitnych prelegentów, związanymi z tematami repertuarowymi, lub imprezami muzycznymi, przeważnie zespołów miejscowych w porozumieniu z Konserwatorium

Muzycznym m. Wilna. Jeden dzień w tygodniu w *czwartki* będą dawane widowiska *o godz. 6-ej wiecz.*, w celu umożliwienia publiczności z odleglejszych punktów miasta i publiczności przyjezdnej, odwiedzania teatru dramatycznego. Ceny miejsc są zniżone i najtańsze w Polsce, by *wszystkim* udostępnić teatr dramatyczny, jako *niezbędną konieczność* życia kulturalnego.

Dotychczasowe zniżki, udzielane niektórym organizacjom i instytucjom, są zniesione.

Tak się mniej więcej zarysowuje praca teatru w sezonie 1937/38, wydajność zaś jej i dalszy rozwój teatru dramatycznego w Wilnie zależny już jest tylko i wyłącznie od społeczeństwa, które ma przemożny wpływ na kształtowanie się teatru. Z ufnością i wiarą w to społeczeństwo rozpoczynamy swą pracę.

M. Szpakiewicz.

W STARYCH SZPARGAŁACH

FLIRT Z MELPOMENĄ—WIECZÓR CZWARTY

Podczas świąt wziąłem do rąk któryś tom starych felietonów teatralnych Sarcey'a. Bardzo miła lektura, wiele się z niej można nauczyć. Czasem się też można pokrzepić na duchu, stwierdzając, iż pewne niedomagania, które uważamy za współczesne i „nasze", są raczej wiekuiste i związane z samą istotą rzeczy.

Tak np. Sarcey opowiada, iż z kolekcji pewnego bibliofila-teatromana wynotował tytuły broszur poświęconych upadkowi teatru we Francji. Najdawniejsza z tych broszur, p.t. Przyczyny upadku teatru, ukazała się w r. 1768. O teatrze i przyczynach jego upadku — 1771. Podobne tytuły w r. 1807, 1828, 1841, 1842, 1849, 1860, pod datą 1866, Referat dla senatu o upadku sztuki dramatycznej, przez p. de Sacy, który, dodaje nawiasem Sarcey, nigdy w życiu nie pojawił się w teatrze. O upadku teatrów i sposobie ich odrodzenia, — 1871. Krzyk na alarm z powodu położenia sztuki dramatycznej — 1876. Jak ratować teatr — 1880.

Tu Sarcey urywa wykaz, gdyż, jak powiada, trzebaby na setki i tysiące liczyć broszury i artykuły, ogłaszane w owym czasie (1880) na temat upadku teatru przez różnych ludzi, „z których jedni przybierają miny lekarzy, a drudzy karawaniarzy".

Krzyk ten „na alarm" z powodu teatru rozlegał się tedy przez lat z górą sto; przez ten czas pojawili się Beaumarchais i Wiktor Hugo wraz z teatrem Romantyków i Musset i cały tak niesłychanie bujny i wielostronny rozkwit teatru francuskiego w XIX wieku! Nic nie pomogło: upadek, ciągle upadek!

Przyczyna tego akompaniamentu biadań jest chyba ta, którą nieraz wspominałem. Nigdy, w najbujniejszych epokach, produkcja wielkich dzieł nie nastarczy zapotrzebowaniu tego Molocha, jakim jest teatr. Arcydzieł pojawia się kilka w ciągu lat dwudziestu; i to już, z punktu

widzenia potomności i sztuki, jest bardzo dużo; ale scena — i to nie jedna—potrzebuje strawy codzień. Zawsze zatem musi zadawalać się na codzień owym dalekim od nieśmiertelności bieżącym repertuarem, który zawsze da śledziennikom i znachorom sposobność do rozdzierania szat i krzyczenia na alarm.

O teatrze można powiedzieć ogólnie: Jaki teatr jest dobry? Ten, który był. Jaki zły? Ten, który jest. Bo ten dawny widzimy w skrócie, w perspektywie szczytowych punktów; obecny zaś w rozwodnieniu codzienności. Raz po raz, aby nas pognębić, walą nam na łeb tragedię grecką (wielkie słowo) na podstawie paru nazwisk w ciągu paru wieków; ależ nie sam Sofokles wystawiał sztuki w Atenach, i w zamian za Edypa i Antygonę przyszło może pp. Ateńczykom przełknąć niejedną miernotę? Kto wie, może i starożytne misteria miały swoich grafomanów, którzy, dzięki stosunkom z władzami, zdołali się wcisnąć na święte deski?

I na bliższych przykładach można stwierdzić tę różnicę perspektywy. Okres Paliwkowskiego w Krakowie utrwalił się w tradycji jako świetna doba teatru. Niezupełnie tak było dla współczesnych. Przeglądając ówczesne pisma spotyka się ciągle utyskiwania na martwotę teatru, na „kompromisowość" repertuaru etc.

Epoka krakowskiej dyrektury Kotarbińskiego jest dziś chlubnie pamiętna wprowadzeniem na scenę Wyspiańskiego i arcydzieł poezji romantycznej; współcześnie była epoką „upadku" teatru i gwałtownej przeciw niemu kampanii.

Bo pomiędzy wybitnymi momentami tych obu okresów przesuwały się dziesiątki banalności repertuarowych, któremi oko nasze, patrząc wstecz, się nie zaprząta.

Tak więc niezadowolenie towarzyszy teatrowi stale, bo teatr to cząstka życia, a kiedyż ludzie byli zadowoleni z życia? Tak samo stale utyskuje się na rząd, na drożyznę, na kobiety, na „rozkład" w bridżu, na świat w ogólności.

Jak dalece inną bywa perspektywa współczesnych od perspektywy potomności, ilustruje ów paradny ustęp z listu Słowackiego do matki, w którym poeta z całą prostotą pisze mniejwięcej tak: „Byłem wczoraj w „Hotel Lambert"; znów to samo co zawsze: Chopin grał, pan Adam (Mickiewicz) improwizował, było piekielnie nudno, już się tam więcej nie dam złapać"...

Może tedy i nasza epoka, w której (u nas zwłaszcza), okadzanie śmiertelnie jakoby chorego teatru i dzwonienie mu na pogrzeb odbywa się nieustannie, okaże się dla przyszłych pokoleń dobą niezwykłego rozkwitu? Bardzo możliwe.

I będzie się wspominać tę „renesansową" epokę, gdy działało równocześnie u nas kilku niepospolitych artystów, tworząc wspaniałą sztukę dekoracyjną; gdy szereg wybitnych indywidualności teatralnych odnowił pojęcia reżyserii, stylu i zespołu; gdy repertuar naszych teatrów osiągnął nieznane wprzódy rozpięcie, smak zaś publiczności umiał wniknąć w ducha tylu epok i narodów; gdy w instynktownym po-

dziale pracy jedne teatry służyły z zapałem twórczości rodzimej, inne zaś w lot chwytały przejawy życia teatralnego zagranicą; gdy na wszystkich naszych scenach roiło się od świetnych talentów aktorskich? Bardzo być może; ale to wszystko okaże się dopiero kiedyś; na razie rozlegają się głosy o upadku i „krzyki na alarm".

W tym samym tomie natrafiłem na drugi felieton, spowodowany dyskusją w parlamencie (1866) o „demoralizującym wpływie teatru współczesnego na masy". Jeden z mówców Izby (opowiada Sarcey) stwierdzając fakt, podał i lekarstwo:

„Co czynić, wykrzyknął patetycznie, aby wznieść tamę dla złego smaku i zepsucia obyczajów?"

„Gdy zaś wszyscy słuchali w naprężeniu, bo, ostatecznie, to nie jest byle co wznieść tamę dla złego smaku i zepsucia obyczajów, mówca dokończył:

„Podtrzymywać, za pomocą częstych przedstawień, tradycję arcydzieł".

Otóż była to epoka, w której „klasycy" byli w znacznym zaniedbaniu. Paryż wolał, o zgrozo! chodzić, śmiać się na Piękną Helenę, a płakać na Damę Kameliową, niż podziwiać tragedie Kornela i Rasyna. „Cóż na to poradzić", powiada Sarcey, którego (tak samo jak i mnie) nie można posądzić o obojętność dla klasyków, ale który zresztą powątpiewa, czy byliby oni tak przemożnem lekarstwem na wszelkie zło społeczne. „Jeżeli się ich nie grywa, to dlatego, że nikt na nich nie chodzi; jakiż tedy wpływ mogliby mieć na publiczność, skoro publiczność nie chce ich oglądać?" „Wprawdzie młodzież protestowała przeciw temu stanowi rzeczy, ba wysłała nawet petycję do Izby, ale łatwiej wysłać petycję niż... przyjść do teatru. A to dowód:

W r. 1862 (wciąż opowiada Sarcey) Odeon wystawił Gaetanę, Edmunda About. Młodzież, która tego autora wzięła na ząb, demonstracyjnie wygwizdała sztukę. Widząc, że mimo to Gaetana nie schodzi z afisza, studenci wysłali do dyrektora deputację. Dyrektor odpowiedział, że, licząc na tę sztukę przynajmniej na przeciąg trzech tygodni, nie ma nic gotowego.

— Nic gotowego! wykrzyknęła oburzona młodzież; a Corneille, a Racine, ci nieśmiertelni geniusze etc.

— Mój Boże, odparł dyrektor, jabym najchętniej wciąż grywał te arcydzieła, ale jest pewna drobna przeszkoda (t. j. drobna dla panów) mianowicie, że kiedy gram Corneilla i Rasyna, nikt z was nie przychodzi do teatru.

— Przyjdziemy wszyscy!

— Z pewnością?

— Zobowiązujemy się. Jutro stanie tu cała Dzielnica Łacińska. Nie zna pan nas. Zobaczy pan! Nazajutrz dyrektor dał Polyeucta Corneille'a, i miał w teatrze pięćdziesiąt osób. Młodzież wolała wiecować w tej kwestii w kawiarni.

Jest niewątpliwie w tem opowiadaniu coś filozoficznie pocieszającego. Jeżeli we Francji, przy takiej kulturze i tradycji klasycznego teatru, zdarzają się, mimo to, perypetje tego rodzaju, widać są one nieuniknione...

I znowu, popatrzywszy w ten sposób na rzeczy, dojdziemy do mniej rozpaczliwych wniosków co do stanu naszej kultury niż to czynią zawodowi śledziennicy. W Paryżu, na ogromną ilość teatrów nowoczesnych, przeważnie wręcz zabawowych, dwa, Komedia Francuska i Odeon poświęcone są, i to częściowo, klasykom. Oba są subwencjonowane; jeden z nich (Komedia Francuska) ma olbrzymi sukurs w pielgrzymkach cudzoziemców, a mimo to zdarzyły się okresy, w których teatr „klasyczny" musiał walczyć z biernym oporem publiczności. U nas, dwa główne teatry żyją w znacznej mierze „wielkim repertuarem", obok nich dwa mają typ wybitnie literacki, dwa pełnią funkcje teatrów „zabawowych". Proporcja bardzo zaszczytna! Raz po raz dzieło wielkiej poezji staje się wielkim sukcesem kasowym. A jeżeli nie ciągle, jeżeli przeciętny zjadacz chleba nie może codzień wspinać się na szczyty ducha i pragnie też nieco łatwej rozrywki lub bezpośredniego wzruszenia, nie ciskajmyż nań gromów! Nie róbmy dlań z teatru i z poezji „szkoły", bo odstraszymy go od nich tem skuteczniej! Nie uprawiajmy świętoszkostwa „wielkiej sztuki", która często bywa dla krytyka narzędziem małej dokuczliwości. I nie kraczmy i nie dzwońmy nad „upadkiem" teatru, bo te biadania dezorientują tylko publiczność, wszczepiając jej pogardę dla tego, co ma, a nie dając wzamian nic lepszego. Uświadommy sobie filozoficznie, że ta „chwila osobliwa" niezadowoleń i tęsknoty, w której chcemy widzieć dowód braków naszego teatru, nie jest specjalnością chwili, ale objawem stałym, niemal fizjologicznym; twórczym zaś tylko o tyle, o ile „niezadowolonym" będzie wielki twórczy talent.

Takie pocieszające refleksje znalazłem w starych szpargałach na te dni świąteczne.

Boy-Żeleński.

„UCZONE BIAŁOGŁOWY" MOLIERA

„Uczone białogłowy" (Les femmes savantes"), komedia, wystawiona poraz pierwszy na dworze Ludwika XIV, w dniu 11 marca 1672 roku, u schyłku życia Moliera, zajmuje w twórczości jego pozycję dość odrębną. Przede wszystkim skala poruszonych tu zagadnień jest znacznie rozleglejsza, niż we wcześniejszych komediach; sprawy serca, wiedzy i poezji mienią się tysiącem barw i odcieni, prze-

nikają się wzajemnie, nadając akcji tok niezwykle żywy i różnorodny. Na tem tle zewnętrzna fabuła: współzawodnictwo Armandy i Henryki o rękę Klitandra, rywalizacja Klitandra z Trysotinem i ostateczny tryumf Klitandra—staje się raczej klamrą, spajającą pięć aktów w całość jasną i zwartą. Pod tym względem niewiele komedyj Moliera uważać można za równie klasyczne: każdy akt posuwa akcję równomiernie ku rozwiązaniu, każdy kończy się mocnym, wyrazistym akcentem. Świat fikcji jest tu, w zestawieniu z poprzednią twórczością Moliera ograniczony i ściśle podporządkowany ogólnej budowie komedii. O ile np. w „Mieszczaninie szlachcicem" p. Jourdain występuje naraz w rzeczywistej skórze mieszczanina, a pozatem w fikcyjnym charakterze szlachcica, w końcu nawet dygnitarza tureckiego, będąc głównym aktorem maskarady, a równocześnie widzem baletu, odegranego na jego cześć, to tu świat fikcji, sprowadzony do przeżyć romansowych Belizy. Nie uzewnętrznia się wcale w budowie komedii, ani nawet nie wypełnia w całości sylwetki tej damy, która, wszak nietylko o swych podbojach sercowych, ale i o fizyce, gramatyce i filozofii coś wie i umie powiedzieć. Znikają pozatem tak częste w poprzednich utworach pantomimy, zapożyczone z komedii del'arte, jak również związane z niemi groteskowe sceny bójek z kijami. Pozostaje to niewątpliwie w związku z większą podniosłością treści, nie pozbawionej akcentów heroizmu. Widzimy to np. gdy miła a filuternaHenryka nie cofa się przed myślą wstąpienia do klasztoru, lub gdy Filaminta z prawdziwym stoicyzmem przyjmuje wiadomość o ruinie finansowej; akcentu powagi i wzniosłości dodaje wreszcie komedii postać szlachetnego dworzanina Klitandra. Postacią bliską tragizmu jest Armanda, padająca ofiarą sprzecznych w jej naturze żywiołów: popędu zmysłów i krwi z jednej strony, suchego intelektualizmu z drugiej.

Satyra i groteska, choć świetne stanowią raczej zewnętrzną stronę komedii, oznaczającej pewien zwrot w kierunku twórczości psychologicznej. Najistotniejszy sens komedii leży w przedstawieniu walki dwóch poglądów na świat: salonowego intelektualizmu i estetyzmu z jednej strony, praktycznego rozumu i serca z drugiej. Konfliktów, charakterystyczny dla okresu Ludwika XIV, sprawia, że „Uczone białogłowy" są czemś więcej, niż komedią charakterów. Możnaby je nazwać komedią idei.

I w tem mamy pełny barok, ujęty zresztą w formy bardziej zwarte, więcej zracjonalizowane, a zatem klasyczniejsze, niż w innych komediach Moliera. Postać centralnego bohatera, charakterystyczna dla wielu komedyj molierowskich, zanika na rzecz postaci współrzędnych. reprezentantów zwalczających się stanowisk i poglądów. Kontrast bohaterów jest tu silniejszy i wyrazistszy, niż we wcześniejszych komediach; przejawia się też na każdym kroku w rozlicznych scenach i epizodach. Ciekawsze jeszcze są kontrasty w samych bohaterach. Mówiliśmy już o Armandzie; ale i u innych sawantek widzimy kon-

flikt stoicyzmu z przyrodzoną próżnością, uczoności z sensualizmem, przejawiającym się w postaci typowego flirtu z nauką i poezją. Nie wolni od kontrastów barokowych są i erudyci Wadius i Trysotin, a nawet poczciwy Chryzal, zamaszysty i gorączka, a przytem ciapa, zawojowany przez żonę.

Barok przeniknął i do stylu komedii. Kontrasty całych zwrotów, jak i poszczególnych wyrazów w zdaniach idą nieraz w parze ze swoistą dla epoki ekspresją, polegającą na gromadzeniu słów, pokrewnych znaczeniem i tonem uczuciowym dla wydobycia tem większego efektu. Zresztą i w stylu barok łączy się z klasycyzmem, kontrastowość i patos z koturnem. Jak wspomnieliśmy, dla uzyskania większej zwartości komedii i wywołania bardziej patetycznego efektu, Moliere wyrugował z niej pantomimy, tak charakterystyczne naogół dla baroku. Zastąpił je zato czemś innym. Mam tu na myśli muzykalność wiersza w wielu dialogach, na co słusznie zwrócił przed laty uwagę Tadeusz Boy-Żeleński. Nieraz akcja zdaje się toczyć jakby w takt menuetu. Jest to również w duchu epoki, gdyż właśnie w okresie „Uczonych białogłów" taniec ów, będący odpowiednikiem ceremoniału dworskiego i dyplomatycznego, wkracza do paryskich salonów. Muzyczność idzie w parze z duchem etykiety.

Molier zdobył się w „Uczonych białogłowach" na duży stopień objektywizmu. Filamintę przedstawia w V akcie w całkiem korzystnem świetle; nie wszystko, co uczone damy wypowiadają, jest śmieszne i pretensjonalne. Pod tym względem odbijają one dodatnio od gąsek mieszczańskich z wcześniejszych o lat kilkanaście „Pociesznych wykwintniś". Pod niejedną z uwag Filaminty, Bielizy lub Armandy nietylko my, ale i sam Molier zapewneby się podpisał. Damy te posiadają zainteresowania żywe i wiedzę wcale rozległą. Mają pełne zrozumienie dla nauk empirycznych, z drugiej zaś strony słusznie doceniają znaczenie prawidłowego słownictwa i gramatyki. W jednym i drugim są uczennicami Kartezjusza w jego dążeniach do wiedzy, opartej na doświadczeniu, i ustalającej system praw i prawd jasno wyrażonych. Nawet uprawiana przez nie krytyka literacka nie jest może o wiele gorsza, a nawet różna od dziś rozpowszechnionych systemów. Gotowi jesteśmy darować im snobizm i eklektyzm naukowy (hasło, by „przyjmować każdy pogląd, nie wiążąc się z żadnym") i podzielilibyśmy może ich oburzenie na duszę Chryzala „z gminnych atomów ulepioną", gdyby ten ostatni nie miał też swoich racyj. Cóż za tym stawia uczone damy w komicznem świetle? Sądzę, że pochopność, z jaką zdobycze wiedzy chcą narzucić otoczeniu (sceny z Chryzalem, Marcyną, Lepinem). Ten pryncypializm i fanatyzm wypływa z egzaltacji, z jaką emancypantki powitały przewrót, dokonany przez Kortezjusza w zasadniczych pojęciach stosunku duszy i ciała, ujętego przezeń po raz pierwszy w dziejach filozofii w sensie ostrego dualizmu i kontrastu. Beliza oczywiście prze-

nosi zdobycze kartezjańskie w dziedzinę teorii miłości:

„Jednak my cierpim tylko miłości
żar wieczny
„Wolny od ziemskich pyłów, niby
blask słoneczny;
„Może w nią wchodzić tylko substancja promienna
„Lecz wygnana na zawsze istota
przestrzenna".

Stąd pogarda zarówno dla materii, jak i dla doczesnych pożądań, fanatyzm wiedzy i jej apostolstwa, walka z naturalnymi skłonnościami serca i krwi, oderwanie wzroku od tego świata. Filaminta dlatego odkrywa ludzi na księżycu, że na ziemi prawdziwych ludzi znaleźć jej nie tak łatwo...

Objektywizm Moliera nie pozwolił mu zamknąć oczu na zasługi, jakie salon francuski oddał popularyzacji wiedzy i kultury, jak również wyrobieniu i uszlachetnieniu języka. A zresztą życie salonów kształtowało się pod wpływem obyczaju dworskiego. W osobie dworzanina Klitandra dał nam autor apoteozę Wersalu, życia salonów nie mógł więc całkowicie potępić; do dam salonowych i ich dziwactw odnosi się z pogodnym raczej uśmiechem. Tem ostrzej za to dostało się zawodowym erudytom, rozdąsanym na dwór, że się na nich nie umiał poznać i prac ich odpowiednio nagrodzić.

Za podstawę do widowiska wybrał teatr na Pohulance przekład Tadeusza Boya Żeleńskiego, wprowadzając pewne drobne poprawki przy zestawieniu z oryginałem. Dla większej zwartości tekstu opuszczono dość mało charakterystyczne sceny: I, II jak również część IV i IX aktu II, oraz część sceny II i III aktu IV (rozmowy Chryzala z Arystem, Klitandra z Armandą, Klitandra z Trysotinem.)

Jerzy Orda.



„FRONT TEATRALNY"

Wydawnictwo Teatru Miejskiego
w Wilnie.

Nakładem BIURA OGŁOSZEŃ
Stefana Grabowskiego w Wilnie.
ul. Garbarska 1. Telefon 82.